

# LA COMPLICIDAD DEL CORO FEMENINO EN *ORESTES*\*

NAVARRO NOGUERA, Andrea

[anano@alumni.uv.es](mailto:anano@alumni.uv.es)

Universitat de València

*Fecha de recepción:*

11 de agosto de 2014

*Fecha de aceptación:*

15 de agosto de 2014

**Resumen:** El coro femenino del *Orestes* euripideo colabora activamente en los planes secretos de la heroína. Esta solidaridad se muestra a través de la palabra, el silencio y la acción directa. El presente artículo tiene como objetivo analizar este fenómeno a partir de pasajes especialmente relevantes de dicha tragedia.

**Palabras clave:** tragedia – Eurípides – coro – complicidad.

**Title:** *Female complicity of the chorus in the ‘Orestes’*

**Abstract:** Female chorus in the *Orestes* collaborate actively on the heroine’s secret plot. This sympathy is presented as speech, silence and direct action. The present article aims to analyze this feature from the most relevant passages of this tragedy.

**Keywords:** tragedy – Euripides – Chorus – sympathy.

---

\* Este artículo nunca habría podido existir sin la ayuda y el apoyo de aquellos profesores que me están formando. A todos ellos, y especialmente a la Prof. Carmen Morenilla, muchas gracias. El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación FFI2012-32071 Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

## 1 INTRODUCCIÓN

La interpretación que hizo Aristóteles en su *Poética*<sup>1</sup> forma la base de las teorías modernas sobre el papel del coro trágico. Como ya dijo el autor, el coro presenta un personaje dentro del drama. Sin embargo, en los inicios de las reflexiones modernas se asentó la idea de que este tenía como función la de observador pasivo de un conflicto cuyo motor eran los protagonistas. Esto hizo que su categorización como personaje fuese impensable. El debate dio un giro con SCHLEGEL, quien describió al coro como un «espectador ideal»<sup>2</sup>. Así se convertía en un elemento imprescindible, pues se movía en los márgenes de la acción como un comentarista externo. Con el tiempo, esta interpretación ha ido perdiendo fuerza ante el interés por saber quiénes son y qué hacen exactamente los integrantes del coro dentro de la tragedia en cuestión<sup>3</sup>. El poeta determina el sexo, la edad y el estado de sus componentes según las circunstancias de la ficción. Constituyen una parte integrante de la acción dramática y ocupan una posición determinada respecto al conflicto en el que se hallan.

Una primera aproximación a la tragedia griega, y en particular a la tragedia de Eurípides,<sup>4</sup> nos induce a compartir las recientes teorías sobre la función específica del coro según cada tragedia en particular. El objetivo de este artículo es ofrecer algunas reflexiones sobre la actuación del coro en relación con otros personajes.

Con este propósito, limitaremos nuestro ámbito de estudio a la tragedia *Orestes* de Eurípides. El coro de esta obra, compuesto por mujeres de Argos, se presenta ya desde su entrada como un grupo amigo de los protagonistas. Sin embargo, la relación de las coreutas con el héroe y la heroína no puede considerarse análoga; es evidente su mayor cercanía al personaje femenino. Una primera aproximación a la lectura de esta tragedia nos induce a establecer la solidaridad y la colaboración como métodos de vínculo entre mujeres.

Las diversas intervenciones corales muestran la afinidad que existe entre las argivas y Electra<sup>5</sup>. La entrada del coro (*parodos*), anunciada por la heroína, anticipa su

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética* 1456a.

<sup>2</sup> Esta fue la conclusión que el filólogo dio sobre el rol del coro en unas charlas públicas en Viena en 1808. Cf. SCHLEGEL (1971: 155).

<sup>3</sup> La idea de que el coro constituye un nexo entre el mito hecho drama y el contexto de representación no desapareció. De hecho, algunos autores como VERNANT (1973: 13-14) y LONGO (1992: 12-19) han mantenido que el colectivo del coro representaba el colectivo de la audiencia, es decir, la opinión de los ciudadanos sentados en las gradas. Otros, como CALAME (1999: 150-153), ven con más escepticismo que se pueda identificar por completo tanto con la voz del poeta como con el público real.

<sup>4</sup> Véase el trabajo de CAMPOS *et al.* (2007), el cual da una extensa visión sobre el carácter polifacético de Eurípides.

<sup>5</sup> Para un estudio digno de mención sobre la evolución compositiva de la tragedia en el s. V a.C y el establecimiento de un modelo en las obras euripídeas de reconocimiento e intriga, véase

constante relación de *φιλία* a lo largo de la obra. La compasión por los dos matricidas en sus odas reafirma su posición favorable dentro del conflicto existente, articulado en la decisión de la Asamblea sobre la vida de los jóvenes. Sin embargo, el grupo de micénicas colabora de forma más activa en aquello que le es solicitado por su amiga. Las mujeres intentan, revelándole lo acontecido, alejar la preocupación de la protagonista ante la repentina ausencia de su hermano en el tercer acto (vv. 844-956), guardan silencio en su presencia sobre el plan en venganza de Menelao en el cuarto acto (vv. 1013-1245) y participan activamente –con las limitaciones propias de la acción que puede realizar un coro en tragedia griega– en el éxito de los planes con su vigilancia en el acto final (vv. 1246-1690). Así, se conforma un entramado entra la heroína y el coro, que trataremos de justificar con el análisis de estos pasajes en concreto.

## 2 *ORESTES*

La tragedia *Orestes* se inicia con el protagonista tendido en el lecho y con su hermana Electra sentada a sus pies<sup>6</sup>. Recuérdese que seis días han pasado desde que ambos han matado a su madre Clitemnestra y, durante ese tiempo, Orestes ha sido perseguido por las Erinias<sup>7</sup>.

La *parodos*<sup>8</sup> está marcada por el temor de la heroína de que el coro, formado por mujeres amigas (*φύλαι*, v. 133)<sup>9</sup>, despierte a su hermano<sup>10</sup>: *τάχα μεταστήσουσ' ὕπνου /*

---

QUIJADA (1991). En particular, destacaremos el profundo análisis que hace la autora sobre la importancia del coro en la estructuración de *Orestes*.

<sup>6</sup> Según WILLINK (1986: 77-78), la posición de Electra a los pies de su hermano no es la más natural. Esperaríamos que la joven estuviese sentada en la parte de superior del lecho más cerca de Orestes. Si es que hay que justificar algo, esta posición podría deberse a que la heroína pretenda evitar que el coro de mujeres se acerque demasiado a Orestes, que está durmiendo. Otra posibilidad es que esté esperando la llegada de Menelao (vv. 67-68).

<sup>7</sup> En los primeros 211 versos, que incluyen las dos partes del prólogo y la *parodos*, Orestes se mantiene en silencio y sin moverse. Esto crea expectación en el público, que sabe que, como personaje que da título a la tragedia, iba a acabar despertándose y hablando. Sin embargo, se pregunta sobre los motivos de su tan prolongado silencio. WEST (1987: 195) ha sugerido que el espectador pudiera temer que el silencio de Orestes se debiera a que estuviese ya muerto. Con más seguridad, Eurípides podría estar presentando a un personaje totalmente abatido por el dolor, como hiciera Esquilo, por ejemplo, en *Níobe*, o Sófocles con su Ayante cuando éste ya se ha dado cuenta de lo que ha hecho. Es el silencio de la persona que no puede hablar, que está abrumada por el dolor, o de la que está agotada por el sufrimiento. Véase también Adrasto en Eurípides, *Suplicantes*, vv. 20-26.

<sup>8</sup> Este diálogo lírico entre coro y heroína está compuesto principalmente por docmios, metro apropiado para momentos de tensión, ansiedad y aflicción (WEST, 1987b: 56-58). CERBO (2007: 117-123) hace un análisis comparativo del uso de los docmios en esta obra y en *Filoctetes* de Sófocles (vv. 827-832). Afirma que, pese a que son pasajes semejantes, puesto que en ambas tragedias se le pide al coro bajar el tono por temor a que el protagonista despierte, el docmio

τόνδ' ἡσυχάζοντ', ὄμμα δ' ἐκτήξουσ' ἐμὸν / δακρύοις, ἀδελφὸν ὅταν ὀρῶ μεμνηνότα (vv. 133-135)<sup>11</sup>. No hay que olvidar que el canto implica sonido; y obviamente un grupo de quince mujeres bailando y acompañadas de música hacen más ruido que Helena y el personaje mudo de Hermione en la escena anterior. Con dramática tensión, Electra advierte a las argivas que deben mantener su canto bajo: ὃ φίλταται γυναῖκες<sup>12</sup>, ἡσύχω ποδὶ / χωρεῖτε, μὴ ψοφεῖτε, μηδ' ἔστω κτύπος<sup>13</sup>. / **φιλία** γὰρ ἡ σὴ πρευμενῆς μὲν, ἀλλ' ἐμοὶ / τόνδ' ἐξεγεῖραι συμφορὰ γενήσεται (vv. 136-139)<sup>14</sup>. Ellas obedecen: **σῖγα σῖγα**<sup>15</sup>, λεπτὸν ἵχνος ἀρβύλης / τίθετε, μὴ κτυπεῖτ' (vv. 140-141)<sup>16</sup>. Esta entrada «de puntillas» no es frecuente en el drama. WILLINK (1986: 103-104) afirma que la idea de un coro sigiloso en procesión tiene un matiz cómico<sup>17</sup>. Sin embargo, la comicidad depende de cómo se interprete, de cómo el director ponga el pasaje en escena<sup>18</sup>. En todo caso, sea

---

espondaico utilizado en el canto de los marineros puede ser interpretado como una especie de nana que alivia el sufrimiento del héroe. Por el contrario, en *Orestes* este metro se transforma en un ruido molesto, deliberadamente subrayado por la protesta de Electra.

<sup>9</sup> Las primeras palabras con las que se dirige al coro dan ya muestra de la relación que se establece entre las mujeres. La repetición consciente de los términos que indican *φιλία* va creando en el público una clara visión de unión y cooperación entre la heroína y las coreutas.

<sup>10</sup> Esta tensión de la *parodos*, centrada sobre todo en la ansiedad que Electra manifiesta, nos recuerda la tragedia *Heracles*, cuando Anfitrón teme que el coro interrumpa el sueño de Heracles, quien acaba de matar en su locura a sus hijos y esposa (Eurípides, *Heracles* 1042 ss.). Pese a la semejanza de los héroes sumidos en un sueño relacionado con la locura, hay un matiz que los separa: el padre de Heracles teme que si su hijo se despierta siga actuando con violencia, mientras que Electra ve en el sueño de su hermano un mecanismo de descanso y escapatoria.

<sup>11</sup> (Electra:) *Rápidamente pondrán fin al sueño tranquilo de mi hermano y causarán que mis ojos derramen lágrimas cuando lo vea preso de la locura.*

<sup>12</sup> Hemos marcado en negrita tanto el uso de expresiones que indican *φιλία* como las que indican silencio/sonido.

<sup>13</sup> *ψόφος* es ruido en general (incluyendo discurso), mientras *κτύπος* es un ruido percusivo, aquí hecho con los pies. Cf. CHANTRAINE (1968: s.v. *κτύπος* y *ψόφος*).

<sup>14</sup> (Electra:) *¡Amigas, avanzad con un paso tranquilo! ¡Ni un murmullo! ¡Ni un solo ruido! Pues aunque tu amistad es grata, sin embargo si él se despierta será para mí una desdicha.*

<sup>15</sup> Nótese la reiteración de términos, mayoritariamente verbos, en los pasajes seleccionados de esta tragedia euripídea. A Eurípides se le ha reprochado el gran abuso de las repeticiones; sin embargo, ya en Esquilo su empleo era constante. Cf. AVEZZÙ (1974: 54-69).

<sup>16</sup> (Coro:) *¡Silencio, silencio! ¡Apoyad con suavidad la suela del zapato! ¡No hagáis ruido!*

<sup>17</sup> WEST (1987: 191) también destaca la excepcionalidad del canto y el baile silencioso del coro, sin embargo la atribuye a una búsqueda de realismo por parte del poeta para recrear la situación en la que está presente una persona dormida.

<sup>18</sup> En este caso no nos sirven las *parepigraphai*, expresiones puestas en boca de los actores para beneficiar el seguimiento de un público bullicioso y no siempre cerca del escenario. No siempre está claro si fueron escritas por los autores de las tragedias o por posteriores copistas (CUOMO, 2008: 778-779).

esa o no la intención de Eurípides, lo que es cierto es que se trata de un coro con una actitud no habitual y que por ello es descrita en palabras.

Es un coro no del todo bien recibido<sup>19</sup> y de hecho la heroína, en un momento dado, le pide que se vaya y que no se acerque al lecho de Orestes en varias ocasiones<sup>20</sup>. Las coreutas se retiran y bajan la voz; es entonces cuando ella las invita a acercarse: *ναί, οὕτως· / κάταγε κάταγε, πρόσσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι*: (vv. 148-149)<sup>21</sup>. A nivel escénico, es posible que el personaje-actor de Electra se moviera de su posición para acercarse a las mujeres y lograr su objetivo de alejarlas de su hermano (LEY, 2007: 110). De hecho, son ellas las que, preocupadas por el estado del joven (v. 153), la alertan de sus movimientos: *ὁρᾷς; ἐν πέπλοισι κινεῖ δέμας* (v. 166). Electra, enfadada, vuelve a acusarlas de su alboroto y les dice: *οὐκ ἄφ' ἡμῶν, οὐκ ἀπ' οἴκων / πάλιν ἀνὰ πόδα σὸν εἰλίξεις / μεθεμένα κτύπου*; (v. 170-172)<sup>22</sup>. La conversación finaliza con el consejo de ir a comprobar el estado del muchacho: *ὄρα παροῦσα, παρθὲν' Ἥλέκτρα, πέλας, / μὴ καθανών σε σύγγονος λέληθ' ὅδε· οὐ γάρ μ' ἀρέσκει τῷ λίαν παρειμένῳ* (vv. 208-210)<sup>23</sup>. La insinuación de que Orestes pueda estar muerto, justo antes de que recobre el conocimiento, es el clímax del efecto de haber tenido al protagonista velado e inactivo hasta este momento del drama<sup>24</sup>.

Cuando el protagonista despierta preso de la locura<sup>25</sup>, el coro entona una oda en la que muestra su compasión: *τινύμεναι φόνον, / καθικετεύομαι καθικετεύομαι, / τὸν*

<sup>19</sup> Como ya hemos dicho, Electra presenta al coro como φίλαι ξυνῳδοί (v. 133), pero el consuelo de las mujeres está limitado por el interés de la heroína por remarcar su propio estado de angustia y su relación con su hermano Orestes. A través de su invocación a la Noche logran liberar finalmente su canto censurado de consuelo (CERBO, 2007: 119). Sobre la función consolatoria del coro, cf. PATTONI (1989: 79).

<sup>20</sup> CHONG-GOSSARD (2008: 124) sugiere que la reticencia de Electra a que el coro se marche se deba a que ella no quiere que dé comienzo la tragedia. Sin coro, la acción no puede empezar y no hay tragedia.

<sup>21</sup> (Electra:) *Sí, así. ¡Baja la voz, bájala; avanza lentamente, ven lentamente!*

<sup>22</sup> (Electra:) *¡Alejaos de nosotros, fuera del palacio! ¿No os vais a ir por donde habéis venido poniendo fin al ruido?*

<sup>23</sup> (Coro:) *¡Mira, acércate a su lado, joven Electra, no vaya a ser que haya muerto tu hermano sin darte cuenta! Pues no me gusta su excesiva quietud.*

<sup>24</sup> Este tipo de silencio, como hemos dicho, aparece ya en Esquilo. De hecho, se le denomina «silencio esquileo». TAPLIN (1972: 57-97) mantiene que estos silencios en las obras del autor no están presentes. Incluso afirma que ni siquiera aparece este silencio en la escena de Casandra de *Agamenón*. VOGT (2001: 18-30) reinterpreta los silencios de Casandra, Níobe y Aquiles. CHONG-GOSSARD (2008: 121-125) habla del silencio de Orestes (silencio de 211 versos) y argumenta que Eurípides busca con su figura jugar y llamar la atención del público pasando de uno a otro personaje.

<sup>25</sup> Cf. DUNN (1989: 238-251), quien analiza la tensión entre el silencio y discurso de Orestes, causante de una mezcla de tono cómico y trágico. El paso de silencio a un discurso sin freno representa una licencia del tragediógrafo, en la que aparecen connotaciones de blasfemia, hipocresía y agitación política. En el caso de Orestes, opina que el silencio inicial podría representar la

Ἀγαμέμνωνος / γόνον<sup>26</sup> ἔασατ' ἐκλαθέσθαι λύσσας / μανιάδος φοιταλέου (vv. 323-327)<sup>27</sup>. También las micénicas se unen a la petición de ayuda por parte de Orestes dirigida a Menelao: καὶ γὰρ σ' ἰκνοῦμαι καὶ γυνή περ οὐσ' ὅμως / τοῖς δεομένοισιν ὠφελεῖν· οἷός τε δ' εἶ (vv. 680-681)<sup>28</sup>. Hay que tener en cuenta que en el diálogo entre estos dos y Tindáreo ha habido claras referencias a la figura de Helena. No sólo se muestra el rechazo de su propio padre (vv. 520-525), sino que Orestes usa como argumento persuasivo la ayuda que Agamenón ofreció a su hermano para recuperar a su esposa en la Guerra de Troya. La φιλία del coro para con los matricidas puede deberse en gran parte a que son mujeres que a raíz de esta guerra han perdido a padres, esposos o hijos, muertes producidas por culpa de Helena, que ahora vuelve y parece quedar impune de todas ellas.

Los argumentos utilizados y el apoyo de las micénicas no son suficientes para obtener la ayuda de Menelao. Tras la salida de escena de este último, Eurípides ve la necesidad de introducir un personaje, Pílates, modelo de amistad y solidaridad para con el joven (v. 725)<sup>29</sup>. Tiene lugar en este momento el ardid del primer plan secreto (vv. 780 ss.): los dos amigos idean acudir ante el pueblo de Argos para intentar evitar la condena de muerte declarada sobre él y su hermana. Ninguno de los dos quiere revelarle a Electra su plan, pues se echaría a llorar y sería un mal presagio (vv. 788-789). Pese a que deciden que lo más prudente es callar (δηλαδὴ σιγᾶν ἄμεινον, v. 789), no tienen en cuenta que el coro está presente en escena y puede revelarle lo escuchado a la heroína.

Cuando la joven sale del palacio y les pregunta, preocupada, si Orestes se ha marchado en un arrebato de locura, las coreutas no dudan en responder<sup>30</sup>: ἤκιστα· πρὸς δ' Ἀργεῖον οἴχεται λεών, / ψυχῆς ἀγῶνα τὸν προκείμενον πέρι / δώσω, ἐν ᾧ ζῆν ἢ θανεῖν ὑμᾶς χρεών (vv. 846-848)<sup>31</sup>. No están sujetas a ningún pacto de silencio, por lo

---

impotencia de los dos matricidas, así como la debilidad moral de Electra y física de Orestes (DUNN, 1989: 240-241).

<sup>26</sup> El coro no llama a Orestes por su nombre, sino por su parentesco con Agamenón. Es el hijo del rey, su sucesor y vengador de su muerte.

<sup>27</sup> (Coro:) [...] *vengadoras de asesinato, os suplico, os suplico, permitid que el hijo de Agamenón olvide los ataques furiosos de locura frenética.*

<sup>28</sup> (Coro:) *También yo te suplico, aunque no soy más que una mujer, que ayudes a los necesitados. Tú eres el indicado.*

<sup>29</sup> Esta entrada tiene su justificación en una convención dramática griega: el tercer actor parlante. Cf. KNOX (1972: 104-124).

<sup>30</sup> Tras la salida de Orestes hacia su *agon* ante la Asamblea, la escena se queda vacía y tiene lugar una oda cuyo tema central es naturalmente el τλήμων Ὀρέστης. Se hace alguna referencia al matricidio, pero, tal y como se espera, el coro empatiza con el protagonista (especialmente en el epodo). La pregunta que Electra formula al coro nos hace pensar que posiblemente las mujeres, debido a su condición, se han retirado a un segundo plano en el ardid del plan masculino. Ellas han adoptado el rol de oyente y transmiten a la heroína la información demandada.

<sup>31</sup> (Coro:) *De ningún modo. Va a enfrentarse al pueblo de Argos en la discusión que se ha establecido sobre su vida. En la que se debe decidir si vosotros vais a vivir o morir.*

que ante la pregunta de su señora no tienen ningún reparo en desvelar la información que poseen. Ellas quieren despejar la preocupación de su amiga, aunque comporte crear una nueva, pues consideran que esta es menor que la que podría tener Electra si cree que Orestes vuelve a sufrir un ataque provocado por las Erinias.

Cuando Pílates le propone a Orestes castigar a Menelao por no ayudarlos<sup>32</sup> no se fía en un primer momento de la complicidad de las mujeres y exclama: σίγα νυν· ὥς γυναιξὶ πιστεύω βραχύ (v. 1103)<sup>33</sup>. La desconfianza es lo esperable en boca de un hombre, puesto que uno de los prejuicios más extendidos sobre la mujer consiste en su predisposición a la charlatanería<sup>34</sup>. El héroe aleja su temor contestando: μηδὲν τρέσῃς τάσδ'· ὥς πάρεις· ἡμῖν φίλοι (v. 1104)<sup>35</sup>. Una vez el joven corrobora que las argivas están de su lado, Pílates expone su plan de matar a Helena. También Electra propone apresar como rehén a Hermione, la hija de la espartana, para amenazar a Menelao y conseguir así salvarse de la inminente muerte. No solicitan explícitamente al coro que guarde en secreto lo que han urdido, pues se da por descontado una vez se ha asegurado su simpatía. Es relevante remarcar que en el ardid de este segundo plan participa también la heroína, con la que las micénicas mantienen una relación más estrecha. Su silencio responde en gran medida a la presencia de la joven en escena.

Es más, las mujeres no colaboran únicamente con su silencio, sino que, con las limitaciones propias de la acción que un coro puede realizar en la tragedia griega, intervienen para que tenga éxito lo planeado. La heroína se dirige a ellas con bellas palabras con la intención de pedirles un favor<sup>36</sup>: Μυκηνίδες ὦ φίλοι, / τὰ πρῶτα κατὰ Πελασγὸν ἔδος Ἀργείων (vv. 1247-1248)<sup>37</sup>. El coro, después de preguntar el motivo de

---

<sup>32</sup> En este punto de la tragedia ya se ha anunciado la condena a muerte de los dos hermanos (vv. 857-858). Electra ha cantado una monodia cargada de dolor (vv. 960-1012) y el coro ha presentado a Orestes y Pílates entrando en escena (vv. 1012-1017). Cf. DAMEN (1999: 133-145), quien analiza los versos atribuidos a la monodia de Electra y argumenta que se trata o de un dueto entre coro y heroína o más bien de una oda coral.

<sup>33</sup> (Pílates:) *Ahora guarda silencio; me fío muy poco de las mujeres.*

<sup>34</sup> Cf. MCCLURE (1999: 56-61), quien estudia el poder del cotilleo en la sociedad ateniense y, en particular, el efecto que ejerce sobre la mujer. HUNTER (1990: 304) y COHEN (1991: 90) también analizan el rumor femenino en la literatura griega, representados fundamentalmente en la tragedia y la comedia. Las connotaciones negativas del término, asociado a la forma de hablar de las mujeres, son evidentes en la comedia aristofánica (*Lisistrata* 356 y 422; *Tesmoforias* 717). En otras ocasiones el término va asociado al “parloteo” de un club de sofisticados al modo de Eurípides (*Acarnienses* 705 y 716).

<sup>35</sup> (Orestes:) *En nada temas a estas, puesto que están aquí como amigas.*

<sup>36</sup> Este pasaje comparte una serie de características con la *parodos*: la relación de amistad entre Electra y las mujeres de Micenas, sobre las cuales ella se establece como personaje principal; los movimientos de danza que ella dirige; una atmósfera de desasosiego y suspense; reacciones nerviosas de Electra; todo ello envuelto en un aura de solidaridad femenina.

<sup>37</sup> (Electra:) *¡Oh queridas mujeres de Micenas, las más importantes en esta población pelásgica de los argivos!*

su llamada, recibe las siguientes instrucciones: στῆθ' αἷ μὲν ὑμῶν τόνδ' ἀμαξήρη τρίβον, / αἷ δ' ἐνθάδ' ἄλλον οἶμον ἐς φρουρὰν δόμων (vv. 1251-1252)<sup>38</sup>. Este pasaje de acción conspiratoria nos recuerda a una instrucción militar<sup>39</sup>: el corifeo, dirigiendo su «tropa», va a vigilar uno de los caminos, y otro responsable del coro hace lo pertinente con relación al segundo camino<sup>40</sup>. Tras una falsa alarma (vv. 1269-1270), Electra se acerca a las puertas del palacio para intentar escuchar lo que pasa en el interior y mientras el coro comparte su impaciencia por que se dé comienzo al asesinato. La insistencia en la forma de vigilar aumenta la tensión conforme se va produciendo el diálogo entre las mujeres y culmina con el grito de Helena desde el interior (v. 1296). Al punto, el coro alerta sobre la presencia de un personaje<sup>41</sup>: **σιγᾶτε σιγᾶτ'** ἡσθόμην κτύπου τινὸς / κέλευθον ἐσπεσόντος ἀμφὶ δώματα (vv. 1311-1312)<sup>42</sup>. Electra, al comprobar que se trata de Hermione, les da indicaciones para que disimulen<sup>43</sup>: **πάλιν κατάσθηθ'** ἡσύχω μὲν ὄμματι, / χροῶ δ' ἀδήλω τῶν δεδραμένων πέρι (vv. 1317-1318)<sup>44</sup>.

Tan pronto como la hija de Menelao y Helena se da cuenta del plan urdido, las argivas temen por el desarrollo de la acción dentro de la casa y exclaman: **ἰὼ ἰὼ φίλαι, / κτύπον ἐγείρετε, κτύπον**<sup>45</sup> καὶ βοᾶν<sup>46</sup> / πρὸ μελάθρων, ὅπως ὁ πραχθεὶς φόνος / μὴ

<sup>38</sup> (Electra:) *Poneos algunas de vosotras a lo largo del camino de carros, y las otras aquí, en el otro camino para vigilar el palacio.*

<sup>39</sup> Este pasaje está compuesto métricamente en docmios enoplios, generalmente usados por Eurípides en monodias y dúos de gran tensión (WILLINK, 1986: 112-113).

<sup>40</sup> Aunque no es habitual, el coro en tragedia puede dividirse en dos semicoros, como sucede en *Ayante* 803 ss. En este pasaje, el coro, dividido en dos grupos, es enviado fuera de escena en busca del protagonista. Igual que en este caso, se identifican las dos direcciones seguidas por los semicoros con el este y el oeste (dirección de las dos entradas laterales).

<sup>41</sup> Eurípides retrasa los dos climas más esperados alternando la llegada de Hermione y el asesinato de Helena. Justo en el momento en el que se escucha el grito de la madre dentro de la casa expresando agonía, el poeta toma la oportunidad que se le presenta para llevar a cabo su último giro y anunciar la llegada de la hija. La estrategia de conducir al público al clímax y de repente desviar su atención a otro hecho crea una continua tensión dramática que Eurípides trata de mantener en su obra. Cf. ARNOTT (1973: 52-53).

<sup>42</sup> (Coro:) *¡Callad, callad! He oído un ruido de pasos que avanza hacia la casa.*

<sup>43</sup> Se trata de una *parepigrafé* muy interesante (cf. *supra* nota 17). No hay que olvidar que los actores que representaban el drama iban con máscaras, así que un cambio de expresión debía mostrarse a través de la conducta. El coro posiblemente obedece a Electra, pero no podemos saber si el ritmo de su danza simula un estado relajado puesto que no participa en el diálogo de la heroína y Hermione. La posterior intervención de las mujeres está marcada por su deseo de certificar la muerte de Helena y en este caso se resalta métricamente la tensión del momento.

<sup>44</sup> (Coro:) *Presentaos de nuevo con rostro tranquilo y con un color que no revele nada de lo sucedido.*

<sup>45</sup> Es relevante la contraposición a la hora de reiterar términos relacionados con el silencio (v. 1311) y otros pertenecientes a la esfera del sonido-ruido, como en este caso.



δεινὸν Ἀργείοισιν ἐμβάλη φόβον, / βοηδρομῆσαι πρὸς δόμους τυραννικούς (vv. 1353-1356)<sup>47</sup>. Es curioso cómo esta vez, al contrario que en la *parodos*, las mujeres provocan deliberadamente ruido para evitar una prematura βοηδρομία por parte de los argivos<sup>48</sup>. Puede parecer inapropiado que el coro lleve a cabo esta acción cuando en la casa se supone que sus amigos están cometiendo un homicidio; y más cuando cualquier paseante que esté cerca puede escuchar a través de su canción lo que tratan de esconder (WEST, 1987: 274-275). Sin embargo, aquí su colaboración puede interpretarse como una forma de desviar la atención de los ciudadanos hacia ellas, que están fuera, y no a los que se esconden dentro.

Con todo, el coro quiere conocer lo sucedido dentro, pues afirma: τὰ μὲν γὰρ οἶδα συμφορᾶς, τὰ δ' οὐ σαφῶς (v. 1360)<sup>49</sup>. Es un frigio que logra escapar de palacio quien les cuenta lo ocurrido. Tras el diálogo de este *exangelos* y Orestes, las coreutas, sabedoras de la inminente llegada de Menelao, se hacen la tan recurrente pregunta<sup>50</sup>: τί δρῶμεν; ἀγγέλλωμεν ἐς πόλιν τάδε; / ἢ σῖγ' ἔχωμεν; ἀσφαλέστερον, φίλοι (vv. 1539-1540)<sup>51</sup>. Su complicidad es total con respecto a los jóvenes; de hecho, en cuanto ven al rey de Esparta les aconsejan: οὐκέτ' ἂν φθάνοιτε κλῆθρα συμπεραίνοντες μοχλοῖς, / ὃ κατὰ στέγας Ἀτρεΐδαι (vv. 1551-1552)<sup>52</sup>. Finalmente, el coro pronuncia las últimas palabras y da por concluida la tragedia.

## CONCLUSIÓN

Hemos podido comprobar en el análisis de los pasajes más relevantes de *Orestes* cómo Eurípides crea un vínculo de amistad entre el coro de argivas y la heroína que permanecerá intacto a lo largo de la obra. Las mujeres en cada momento deciden hablar, callar y actuar directamente para colaborar en el éxito de sus planes secretos. Hemos llamado la atención sobre los términos de φιλία, pero también sobre los que se refieren al silencio, puesto que este se consolida como uno de los mecanismos más importantes para demostrar la solidaridad de las coreutas.

---

<sup>46</sup> Se puede reconocer el motivo tradicional coral de la danza de los Curetes que pretenden ocultar el llanto del pequeño Zeus para prevenir la peligrosa acción de Cronos (Hom. *Od.* XXIII, 133ss.). Sobre este motivo, cf. Eur., *Bacantes* 120-134.

<sup>47</sup> (Coro:) *¡Ay, ay, amigas! ¡Haced alboroto, alboroto y griterío ante la casa, para que el asesinato cometido no infunda un miedo terrible a los argivos, y corran en ayuda al palacio real!*

<sup>48</sup> Métricamente, se retoman los ritmos que hemos ido señalando: docmios, trímetros y enoplios.

<sup>49</sup> (Coro:) *Conozco con claridad, es cierto, una parte de la situación, pero la otra no.*

<sup>50</sup> Las diversas exhortaciones de silencio y sonido parecen configurar una especie de juego teatral que culmina con la pregunta: ¿Qué hacer: callar o hablar? Cf. LANZA (1988: 17-18).

<sup>51</sup> (Coro:) *¿Qué hacemos? ¿Anunciamos esto a la ciudad? ¿O guardamos silencio? Es más seguro, amigas.*

<sup>52</sup> (Coro:) *¡Podríais daros prisa ya en asegurar los cerrojos con barras, oh Atridas de la casa!*

El presente estudio demuestra que el papel representado por el coro en esta tragedia no es en absoluto de mero espectador, ni de portavoz de la opinión supuesta de los espectadores, sino que el autor hace que este, dentro de los límites de las convenciones dramáticas, intervenga en la acción animando, consolando, callando o vigilando. Este *modus operandi* nos induce a compartir las recientes teorías sobre la función específica del coro como personaje que participa en el conflicto en el que se halla.

## Bibliografía

- ARNOTT, G. (1973). «Euripides and the Unexpected», *G&R* 20: 49-64.
- AVEZZÙ, G. (1974). «Per una ricerca sull' uso di ripetizioni nei tragici», *BIFG* 1: 54-69.
- CALAME, C. (1999). «Performative aspects of the choral voice: Civic identity in performance», en S. Goldhill y R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: C.U.P., pp. 125-153.
- CAMPOS DAROCA, F. J. *et al.* (2007). *Las personas de Eurípides*. Ámsterdam: Hakkert.
- CERBO, E. (2007). «Il coro delle φίλαι ξυνωδοί e il 'rumore' del docmio nell' Oreste di Euripide», *QUCC* 85: 117-123.
- CHANTRAINE, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París: Klincksieck.
- CHONG-GOSSARD, J. H. Kim On. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*. Boston: Brill.
- COHEN, D. (1991). *Law, Sexuality, and Society: the Enforcement of Morals in Classical Athens*. Cambridge: C.U.P.
- CUOMO, V. (2008). «Stage directions», *Brill's New Pauly* 13: 778-779.
- DAMEN, M. (1990). «Electra's monody and the role of the chorus in Euripides' *Orestes* 960-1012», *TAPA* 120: 133-145.
- DUNN, F. (1989). «Comic and tragic license in Euripides' *Orestes*», *CA* 8: 238-251.
- HUNTER, V. (1990). «Gossip and the Politics of Reputation in Classical Athens», *Phoenix* 44: 299-325.
- LANZA, D. (1988). «Les temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement», *Mètis* 3: 15-39.
- LEY, G. (2007). *The theatricality of Greek tragedy: Playing space and chorus*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- LONGO, O. (1992). «The Theater of the Polis», en J. J. Winkler y F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton: Princeton University Press, pp. 12-19.
- MCCLURE, L. (1999). *Spoken like a woman: Speech and gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- PATTONI, M. P. (1989). «La 'sympatheia' del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico», *SCO* 39: 33-82.
- QUIJADA, M. (1991). *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- SCHLEGEL, A. (1971). *Cours de littérature dramatique*. París: Pierre Blanchard.
- TAPLIN, O. (1972). «Aeschylean silences and silences in Aeschylus», *HSPH* 76: 57-98.

- VERNANT, J-P. (1973). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspéro.
- VOGT, E. (2001). «Die Sprache des Schweigens in der Tragödie des Aischylos», en S. Jäkel y A. Timonen (eds.), *The Language of Silence*, vol. I, Turun Yliopisto: Turku, pp. 18-30.
- WEST, M. L. (1987a). *Orestes*. Warminster: Aris & Phillips.
- (1987b). *Introduction to Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press.
- WILLINK, C. (1986). *Orestes*. Oxford: Clarendon Press.